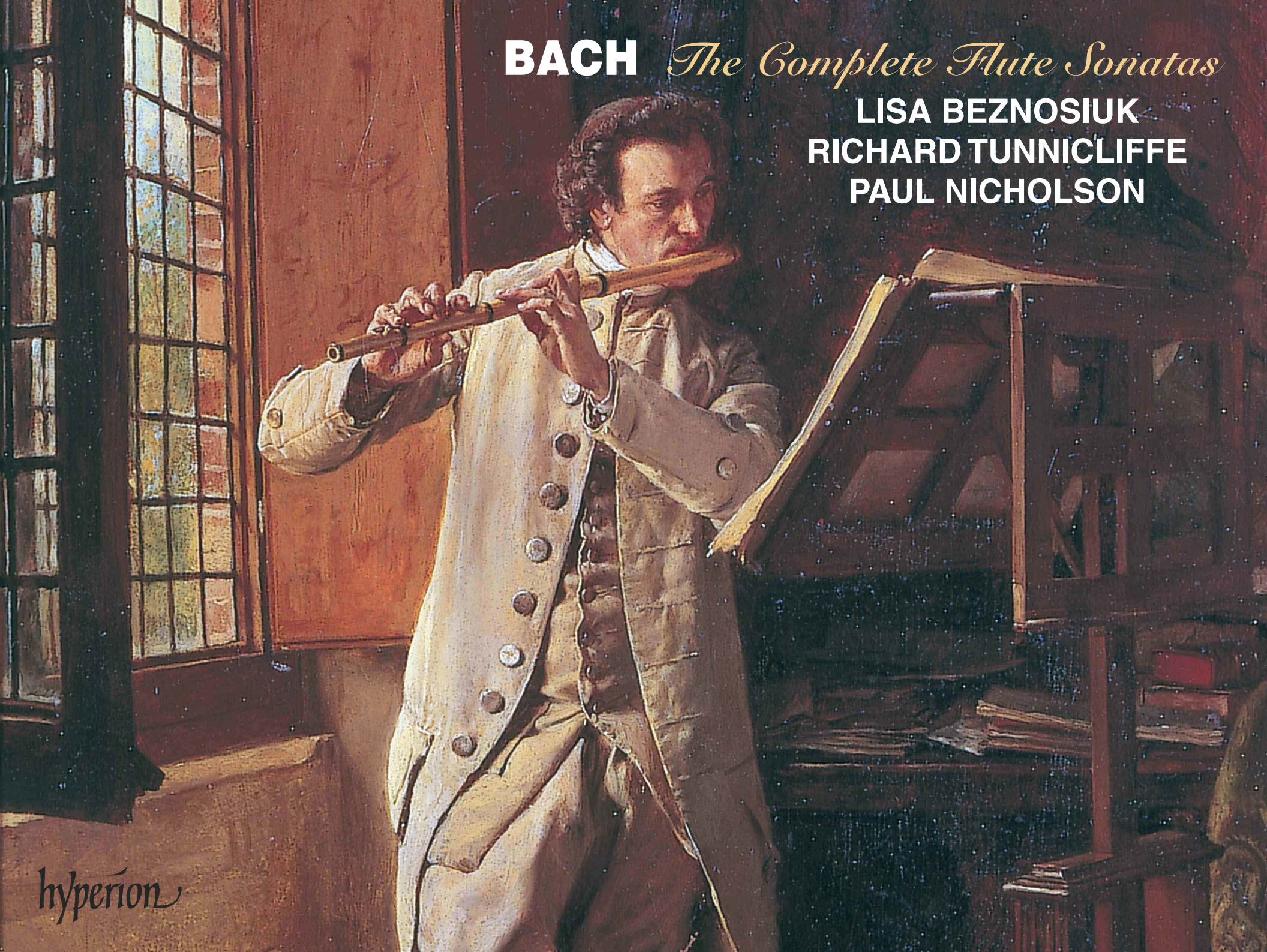
BACH
The Complete Flute Sonatas
LISA BEZNOSIUK
RICHARD TUNNICLIFFE
PAUL NICHOLSON
hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

FRANÇAIS ☞ *page 8*

DEUTSCH ☞ *Seite 11*

BACH *The Complete Flute Sonatas*

Sonata in E minor BWV1034 ..... [13'55]
FLUTE, HARPSICHORD & CELLO

1 Adagio ma non tanto ..... [3'18]
2 Allegro ..... [2'31]
3 Andante ..... [3'29]
4 Allegro ..... [4'28]

Sonata in A major BWV1032 ..... [13'37]
FLUTE & HARPSICHORD

5 Vivace completed by Lisa Beznosiuk ..... [5'38]
6 Largo e dolce ..... [3'25]
7 Allegro ..... [4'22]

Partita in A minor BWV1013 ..... [18'47]
SOLO POUR LA FLÛTE TRAVERSIÈRE FLUTE SOLO

8 Allemande ..... [5'12]
9 Corrente ..... [3'52]
10 Sarabande ..... [6'51]
11 Bourrée Angloise ..... [2'37]

Trio Sonata in G major BWV1039 ... [12'32]
TWO FLUTES, HARPSICHORD & CELLO

12 Adagio ..... [3'45]
13 Allegro ma non presto ..... [3'26]
14 Adagio e piano ..... [2'19]
15 Presto ..... [2'55]

Sonata in B minor BWV1030 ..... [17'51]
FLUTE & HARPSICHORD

16 Andante ..... [8'11]
17 Largo e dolce ..... [4'01]
18 Presto – Allegro ..... [5'32]

Sonata in E major BWV1035 ..... [13'26]
FLUTE, ARCHLUTE & CELLO

19 Adagio ma non tanto ..... [2'34]
20 Allegro ..... [3'06]
21 Siciliano ..... [4'33]
22 Allegro assai ..... [3'03]

Sonata in G minor BWV1020 ..... [12'24]
FLUTE & HARPSICHORD doubtful attribution

23 [untitled] ..... [3'46]
24 Adagio ..... [3'31]
25 Allegro ..... [4'55]

Sonata in C major BWV1033 ..... [8'28]
FLUTE, HARPSICHORD & CELLO doubtful attribution

26 Andante ..... [1'30]
27 Allegro ..... [2'41]
28 Adagio ..... [1'50]
29 Menuetto I and II ..... [2'11]

Sonata in E flat major BWV1031 ... [10'34]
FLUTE & HARPSICHORD doubtful attribution

30 Allegro moderato ..... [3'41]
31 Siciliano ..... [2'21]
32 Allegro ..... [4'25]

LISA BEZNOSIUK flute
PAUL NICHOLSON harpsichord
RICHARD TUNNICLIFFE cello
ELIZABETH KENNY archlute · RACHEL BROWN flute

ONE OF THE MOST distinctive changes in the woodwind instrument family during the mid to late Baroque period was the gradual disappearance of the recorder and the emergence of the transverse flute. Quantz in Germany and Hotteterre in France had a powerful influence in the development of the flute, while other composers, too, such as Bach, Telemann, Blavet and Leclair, explored its technical and expressive potential with challenging and richly inventive repertoire. In the opera orchestras of the time, good mirrors for reflecting instrumental developments, recorders gradually yielded ground to the flute, though they were still held in reserve for the provision of special effects. Bach, in his Weimar cantatas, called exclusively upon recorders, introducing the transverse flute to them only in his second year at Leipzig. Thereafter, recorders occur infrequently, and mainly for lending colour to imagery, often pastoral, contained in the text. After about 1725 compositions specifically for or including recorder became increasingly rare, Handel's half dozen or so sonatas for recorder and continuo, together with Bach's F major harpsichord concerto (BWV1057), itself a reworking of Brandenburg Concerto No 4, being among the last significant works for the instrument.

The **Sonata in E minor** for flute and continuo, BWV1034, is probably a product of Bach's early Leipzig years. Bach's autograph of the piece is lost but the earliest surviving material dates from *circa* 1726. Perhaps the first-composed of his flute sonatas, it alludes to the older formal scheme of the Italian sonata 'da chiesa'. The opening 'Adagio ma non tanto' contains an expansive, pleasingly shaped melody in a single unrepeated section. The following 'Allegro' derives interest and energy from a progression of arpeggios of a kind favoured by Venetian violinist-composers. The emphasis in this movement is on virtuosity, though never for its own sake. The melody of the lyrical 'Andante' is anchored to an almost uninterrupted quaver accompaniment in the bass betraying, once more, strong Italian leanings. The highly motivated concluding 'Allegro' is binary and introduced by a single crotchet in the bass. Like the second movement, this one requires technical virtuosity.

Bach's **Sonata in A major** for flute and obbligato harpsichord, BWV1032, survives in a Leipzig autograph dating from 1736. It is, however, incomplete since some forty-six concluding bars of the first movement were cut off from the manuscript—which also contains the Concerto in C minor for two harpsichords and strings (BWV1062)—and subsequently lost. Several editors have reconstructed the missing bars, including Alfred Dürr whose solution is contained in the *Neue Bach-Ausgabe* (VI, 3). For this performance, Lisa Beznosiuk has provided her own solution to the missing section. Her approach has been shaped by performance criteria rather than by purely musicological discipline, and has not been influenced by other 'completions' which she has neither studied nor ever played. Like the B minor Sonata, the piece is stylistically advanced and technically challenging. The opening 'Vivace' is introduced by an eight-bar harpsichord solo whose thematic idea becomes closely interrelated with the flute material later on. The second movement, marked 'Largo e dolce', is an evenly sustained piece of three-part writing, if perhaps a shade dry, in which the voices expressively imitate and dovetail into one another. The lively concluding 'Allegro' provides the focal point of the sonata. Introduced by the harpsichord, the theme is taken up by the flute and developed with radiant energy. The three parts maintain a level of equal importance, whose intense activity eventually leads the flute to a top E, the descent from which brings the movement to an exhilarating close.

Bach's autograph of the **Solo pour la Flûte traversière**, BWV1013, has been lost, but the work is preserved in a single manuscript dating from *circa* 1722/3, the time of his move from Cöthen to Leipzig. The music would therefore seem to belong to this period. The 'Partita', though not the earliest music for unaccompanied flute—Hotteterre in Paris had already explored the territory—may have been the first of its kind in Germany. Telemann's twelve 'Fantaisies' did not appear until ten years later, and C P E Bach's unaccompanied Sonata, of course, appeared even later. Bach's dance suite of four

movements is remarkable for its gently expressive inflections and graceful gestures. While the opening 'Allemande' has much of the free, improvisatory character of a prelude, the 'Corrente' is rhythmically more closely allied to the dance. The 'Sarabande' is expressively wide-ranging, an outstanding example, perhaps, of Bach's ability to create what Alfred Einstein called 'tender, melodic writing' with the barest instrumental resources. The 'Bourrée Angloise' is the most dance-like of all the movements, bringing the 'Partita' to a light-spirited conclusion.

The **Trio Sonata in G major**, BWV1039, is one of only two such trios with flute for which Bach's authorship is secure—the other is that belonging to the *Musical Offering* (BWV1079). The present work, for two flutes and continuo, provided Bach with the material for his Sonata for viola da gamba and obbligato harpsichord in G major (BWV1027). The surviving autograph of the latter indicates a date of *circa* 1740 but, though the Trio Sonata with flutes may belong to the same period, it too possibly derives from an earlier version, perhaps for two violins. As the Bach scholar Christoph Wolff has justly remarked, neither version should be considered merely as an arrangement but understood rather as different means of expressing the same idea. The first movement is a lyrical 'Adagio' whose aria-like melody is at once appealing. The 'Allegro ma non presto' is a fugal piece, comparably engaging for its principal theme which is treated in various ways, and with virtuosity. The brief 'Adagio e piano' is wistfully expressive, providing an effective contrast with the energetic 'Presto' whose three-voice fugal exposition is intricate and exhilarating.

The **Sonata in B minor**, BWV1030, together with the orchestral suite in the same key (BWV1067), is representative of Bach's greatest contribution to the literature of the transverse flute. In an earlier form (*c*1729–1736) the work was written in G minor; but only the harpsichord part has survived, casting doubt over Bach's choice of partnering instrument. Though sometimes played by an oboe in this version, there is no conclusive evidence to support its claim. The version in B minor for flute and obbligato harpsichord is preserved in an autograph dating from Bach's middle Leipzig years (*c*1736). It is the most extended and most ambitious of all his flute sonatas, and striking for the freedom afforded the keyboard part in the thematically varied opening 'Andante'. The contrapuntal texture is sustained throughout by Bach's wonderfully imaginative technique while he further holds our interest through an intellectually disciplined organization of ideas. The 'Largo e dolce', in D major, is in the rhythm of a *siciliano* whose melody is almost entirely the preserve of the flute. From an expressive standpoint, the movement foreshadows the north German sensitive style cultivated by Bach's elder sons, Wilhelm Friedemann and Carl Philipp Emanuel. The concluding movement is in two distinct sections, a fugue marked 'Presto' and a *Gigue*. This scheme, unusual in Bach's music, provides not only additional variety but also confirms the virtuosity and profusion of ideas characteristic of the entire sonata.

Bach wrote the **Sonata in E major** for flute and continuo, BWV1035, during the last decade of his life. A nineteenth-century copy—no autograph has survived—suggests that the piece was written in 1741, when Bach made the first of two visits to Berlin, at the request of Frederick II's chamberlain, Michael Gabriel Fredersdorf, who like his employer, was a keen amateur flautist. The work begins with an 'Adagio ma non tanto' whose expressive language calls to mind the sensitive inflections of the north German *Empfindsamer Stil*. The lively 'Allegro' which follows is binary and straightforwardly argued. The 'Siciliano' in C sharp minor is a subtler piece whose initial melody is echoed by the bass line but with some arresting harmonic progressions. The concluding 'Allegro assai' is introduced by a playful theme on the flute. This is broken off, briefly, while the bass, in a flurry of semiquavers, finishes the phrase on its own. Then the flute resumes the melody, maintaining its predominance to the close.

Like the Sonatas in E flat (BWV1031) and C major (BWV1033) the **Sonata in G minor**, BWV1020, is unlikely to be

a product solely, if at all, of Bach's pen. The equal partnership of flute and obbligato harpsichord and the *galant* gestures, especially of the fast movements, call to mind not only the E flat major Sonata (BWV1031), which may well have served as the model, but also the flute sonatas of Quantz and of other Berlin composers. Stylistically, it is the least 'Bach-like' of the three 'doubtful' sonatas and the present consensus of opinion inclines towards C P E Bach as its composer. One of the three surviving manuscripts is in his hand, while the other two simply carry the name 'Bach' at their head. Further doubt arises over the intended instrumentation for the G minor Sonata. The sources call for violin and harpsichord, yet the absence of any double-stopping has led musicians to believe it to have been a work for flute. Equally, though, an oboe qualifies for consideration on grounds of key, compass and apparent similarities between this piece and C P E Bach's authentic Oboe Sonata in G minor (H566/Wq135).

The **Sonata in C major** for flute and continuo, BWV1033, is preserved in a manuscript in the hand of C P E Bach, dating from the early 1730s, and in which he attributes the piece to his father. Its origins are obscure and disparate, perhaps since its first two movements, at least, are arguably more convincing as pieces for an unaccompanied melody instrument. Yet, in spite of sequential and cadential crudities, the music is not without either merit or charm and is, by and large, satisfying to play. There is a shapely nobility to the opening 'Andante', and a far from displeasing virtuosity, however simply conceived, in the ensuing 'Allegro'. The music of greatest substance, though, is to be found in the 'Adagio' which, like the concluding Minuets, 'alternativement', is not devoid of Bachian character. Bach's hand can surely be sensed, too, in the fully written-out parts of the first Minuet which bears relationship to a movement of a concerto by Bach's Merseburg contemporary, Christoph Förster; but, be that as it may, the sonata is uneven in quality and inconsistent in technique. It has been suggested that the harpsichord accompaniment was added later, perhaps by one of Bach's pupils.

The extent, if any, to which the **Sonata in E flat major** for flute and obbligato harpsichord, BWV1031, can be attributed to Bach remains in dispute. Probably dating from the early to mid-1730s this immediately appealing music may well be a joint venture of Bach himself and one or other of his two elder sons, perhaps Carl Philipp Emanuel. What is indisputable, however, is the high quality of its craftsmanship and its expressive charm. The opening 'Allegro moderato' is introduced by a delightful eight-bar melody played by the harpsichord, after which the flute enters with the main theme. The 'Siciliano' is rewardingly written for the flute, its musical substance recalling the first movement of Bach's C minor violin sonata (BWV1017). In the spirited binary 'Allegro', with its repeated sections, there is effective interplay between the two upper parts, bringing this pleasing sonata to a lively conclusion.

NICHOLAS ANDERSON © 2002

Flutes 1-keyed ebony by Alain Weemaels after I H Rottenburgh (early 18th century)
Cello by Thomas Smith *c*1760 *Archlute* after Venere, made by Martin Haycock (1994)
Harpsichord after Mietke (*c*1704) by Bruce Kennedy, prepared and tuned to A = 392Hz by Mark Ransom

Recorded at Walcot Hall, Shropshire on 12–14 September 2000 and 9–13 January 2001
Recording Engineer BEN CONNELLAN
Recording Producer ANNETTE ISSERLIS
Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY
℗ Hyperion Records Limited, London, 2002
© Hyperion Records Limited, London, 2011

Front illustration: *The Flute Player* by Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815–1891)
Chateâu de Compiegne, Oise, France / Giraudon / Lauros / Bridgeman Art Library, London

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

J. S. BACH Les Sonates pour flûte ET LES ATTRIBUTIONS

L'UNE DES ÉVOLUTIONS les plus marquantes concernant la famille instrumentale des bois au milieu et à la fin de l'époque baroque est la disparition progressive de la flûte à bec et l'émergence de la flûte traversière. Le développement de cette dernière doit beaucoup à Quantz en Allemagne et à Hotteterre en France, mais d'autres compositeurs, comme Bach, Telemann, Blavet ou Leclair, ont aussi exploré son potentiel technique et expressif au travers d'un répertoire exigeant et richement inventif. Dans l'orchestre d'opéra de l'époque—bon reflet des évolutions instrumentales—, la flûte à bec cède peu à peu la place à la traversière, même si elle continue à être utilisée pour certains effets particuliers. Bach, dans ses cantates de Weimar, fait exclusivement appel à la flûte à bec, n'introduisant la traversière qu'à partir de sa deuxième année à Leipzig. Par la suite, la flûte à bec ne fait plus que de rares apparitions, essentiellement pour prêter sa couleur aux images, souvent pastorales, contenues dans le texte. Après 1725 environ, les œuvres écrites spécifiquement pour flûte à bec, ou l'incluant dans leur effectif instrumental, sont de plus en plus l'exception ; la demi-douzaine de sonates pour flûte à bec et continuo de Haendel et le concerto pour clavecin en fa majeur (BWV1057) de Bach—lui-même issu du remaniement du IVe Concerto brandebourgeois—sont parmi les dernières œuvres significatives à lui avoir été consacrées.

La **Sonate en mi mineur** pour flûte traversière et continuo, BWV1034, a probablement été composée par Bach peu après son arrivée à Leipzig. L'autographe est perdu, mais les copies les plus anciennes qui nous sont parvenues datent d'environ 1726. C'est sans doute la première de ses sonates pour flûte à avoir été composée, et elle renvoie à l'organisation formelle ancienne de la sonata « da chiesa » (sonate d'église) italienne. L'« Adagio ma non tanto » initial fait entendre une ample et plaisante mélodie en une seule section, sans reprise. Une progression en arpèges caractéristique des violonistes-compositeurs vénitiens confère intérêt et énergie à l'« Allegro » suivant, qui met l'accent sur la virtuosité, mais jamais en tant que virtuosité pure. L'« Andante », lyrique, ancre sa mélodie dans un accompagnement presque ininterrompu de croches à la basse, trahissant une fois de plus une forte influence italienne. Riche en motifs, l'« Allegro » final, binaire, est introduit par une seule noire à la basse. Comme le deuxième mouvement, il requiert une grande virtuosité technique.

La **Sonate en la majeur** pour flûte et clavecin obligé, BWV1032, de Bach survit au travers d'un autographe leipzigois datant de 1736. Elle est cependant incomplète, puisque les quarante-six dernières mesures du premier mouvement ont été perdues après avoir été séparées du manuscrit—qui contient en outre le Concerto en ut mineur pour deux clavecins et cordes (BWV1062). Les mesures manquantes ont été reconstituées par plusieurs éditeurs, dont Alfred Dürr pour la *Neue Bach-Ausgabe* (VI, 3). Lisa Beznosiuk nous propose ici sa propre solution de remplacement ; son approche est régie par des critères d'interprétation plus que par une logique strictement musicologique, et n'a pas été influencée par les autres « achèvements », qu'elle n'a ni étudiés ni eu l'occasion de jouer. De même que la Sonate en si mineur, cette pièce est stylistiquement élaborée et techniquement exigeante. Le premier mouvement, « Vivace », est introduit par un solo de clavecin de huit mesures dont l'idée thématique révèle par la suite une étroite parenté avec la partie de flûte. Le deuxième mouvement, indiqué « Largo e dolce », maintient de bout en bout une écriture à trois parties certes un peu austère, mais où les voix s'imitent et s'imbriquent l'une dans l'autre de manière expressive. L'« Allegro » final, enlevé, est le clou de cette sonate. Introduit par le clavecin, le thème est repris par la flûte et développé avec une énergie communicative. Maintenant un égal degré d'importance, les trois parties font preuve d'une intense activité qui mène finalement la flûte à un mi suraigu, la redescente assurant à l'œuvre une conclusion exaltante.

L'autographe de Bach du **Solo pour la Flûte traversière**, BWV1013, est aujourd'hui perdu, mais l'œuvre nous est parvenue grâce à un unique manuscrit datant d'environ 1722/3,

c'est-à-dire de l'époque où Bach quitte Cöthen pour Leipzig. La musique semblerait donc appartenir à cette période. Sans être la première œuvre à avoir été écrite pour flûte traversière solo—Hotterre, à Paris, a déjà fait une incursion en ce domaine—, cette « Partita » est sans doute la première du genre en Allemagne. Dix ans s'écouleront avant la parution des douze « Fantaisies » de Telemann, et plus encore, bien sûr, avant celle de la Sonate non accompagnée de C. P. E. Bach. Cette suite de danses de Bach en quatre mouvements est remarquable de par la douceur expressive de ses inflexions et la grâce de ses mouvements. Si l'« Allemande » initiale relève fortement du caractère libre et improvisé du prélude, la « Corrente » est rythmiquement plus proche de la danse. La « Sarabande » fait preuve d'une grande diversité expressive, parfait exemple, sans doute, de cette capacité de Bach à créer ce qu'Alfred Einstein appelle « une écriture mélodique et tendre » à partir des ressources instrumentales les plus limitées. La « Bourrée Angloise » est des quatre mouvements celui qui se rapproche le plus de la danse, concluant cette « Partita » de manière enjouée.

La **Sonate en trio en sol majeur**, BWV1039, est l'une des deux seules œuvres en trio avec flûte de Bach dont l'authenticité soit avérée—la seconde faisant partie de l'*Offrande musicale* (BWV1079). La présente sonate, pour deux flûtes et continuo, a fourni à Bach le matériau de sa Sonate pour viole de gambe et clavecin obligé en sol majeur (BWV1027). L'autographe de cette dernière suggère une date aux alentours de 1740, et la Sonate en trio pour flûtes pourrait dater de cette même période, mais aussi être issue d'une version antérieure, peut-être pour deux violons. Comme le fait remarquer Christoph Wolff, spécialiste de Bach, aucune de ces deux versions ne doit être considérée comme un simple arrangement ; il s'agit plutôt de deux manières d'exprimer une même idée. Le premier mouvement est un « Adagio » lyrique dont la mélodie, proche de l'aria, exerce une séduction immédiate. L'« Allegro ma non presto » est une pièce fuguée, tout aussi plaisante de par son thème principal développé de plusieurs manières et avec virtuosité. Nostalgiquement expressif, le bref « Adagio e piano » offre un contraste efficace avec l'énergique « Presto » final, dont l'exposition fuguée à trois voix est complexe et exaltante.

Avec la suite orchestrale en si mineur (BWV1067), la **Sonate en si mineur**, BWV1030, est la plus remarquable contribution de Bach au répertoire de la flûte traversière. Elle nous est parvenue sous une forme plus ancienne (vers 1729–1736), en sol mineur, mais seule la partie de clavecin a survécu, laissant planer le doute sur l'identité du second instrument. Si cette première version est parfois interprétée au hautbois, rien ne permet d'affirmer que ce choix ait été celui de Bach. La version en si mineur pour flûte et clavecin obligé est préservée dans un autographe datant du milieu des années leipzigoises de Bach (vers 1736). C'est la plus développée et la plus ambitieuse de ses sonates pour flûte, et on y est frappé par la liberté accordée à la partie de clavecin dans l'« Andante » initial, thématiquement varié. Sa technique merveilleusement imaginative permet à Bach de maintenir tout au long une écriture contrapuntique, tout en sollicitant notre intérêt de bout en bout par une rigoureuse organisation des idées. Le « Largo e dolce », en ré majeur, est bâti sur un rythme de sicilienne, la mélodie étant presque exclusivement réservée à la flûte. D'un point de vue expressif, ce mouvement annonce le style sensible de l'Allemagne du Nord que cultiveront les fils aînés de Bach, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emanuel. Le dernier mouvement est en deux sections distinctes : une fugue, marquée « Presto », et une gigue. Cette succession, inhabituelle chez Bach, contribue non seulement à la variété de l'œuvre mais confirme en outre la virtuosité et l'abondance des idées caractéristiques de cette sonate dans son intégralité.

C'est au cours des dix dernières années de sa vie que Bach a écrit la **Sonate en mi majeur** pour flûte et continuo, BWV1035. Aucun autographe ne nous est parvenu, mais une copie du XIX^{e} siècle suggère que l'œuvre a été écrite en 1741, à l'occasion du premier des deux séjours de Bach à Berlin, à la demande de Michael Gabriel Fredersdorf, chambellan de

Frédéric II, et flûtiste amateur enthousiaste à l'instar de son employeur. L'œuvre débute par un « Adagio ma non tanto » dont le langage expressif évoque les inflexions sensibles de l'*Empfindsamer Stil* de l'Allemagne du Nord. Lui succède un « Allegro » enlevé, de forme binaire et simplement organisé. La « Sicilienne » en do dièse mineur est une pièce plus subtile dont la mélodie initiale est reprise en écho à la basse, mais avec des progressions harmoniques surprenantes. L'« Allegro assai » final est introduit par un thème enjoué à la flûte. Celle-ci s'interrompt, brièvement, pour laisser la basse finir la phrase seule en une bourrasque de doubles croches. La flûte reprend ensuite la mélodie et maintient sa prééminence jusqu'à la fin.

Comme les Sonates en mi bémol (BWV1031) et en do majeur (BWV1033), la **Sonate en sol mineur**, BWV1020, n'est sans doute pas l'œuvre de Bach seul—ni peut-être même son œuvre du tout. L'égale importance de la flûte et du clavecin obligé et les procédés d'écriture galants, notamment dans les mouvements vifs, évoquent non seulement la Sonate en mi bémol (BWV1031), qui pourrait bien avoir servi de modèle, mais aussi les sonates pour flûte de Quantz et d'autres compositeurs berlinois. Stylistiquement, c'est des trois sonates « douteuses » celle qui rappelle le moins Bach, et on s'accorde actuellement à penser que l'auteur en serait plutôt C. P. E. Bach. L'un des trois manuscrits survivants est de sa main, tandis que les deux autres font simplement figurer le nom de « Bach » sur la première page. L'instrumentation de la Sonate en sol mineur soulève également des questions. Les sources indiquent « violon et clavecin », mais l'absence de doubles cordes a conduit certains musiciens à y voir une œuvre pour flûte. Le hautbois constitue cependant un candidat tout aussi plausible au regard de la tonalité, de l'ambitus, et d'apparentes similarités entre cette pièce et une authentique sonate pour hautbois de C. P. E. Bach en sol mineur (H566 / Wq135).

La **Sonate en do majeur** pour flûte et continuo, BWV1033, est préservée dans un manuscrit de la main de C. P. E. Bach datant du début des années 1730, dans lequel il attribue cette pièce à son père. Ses origines sont obscures et disparates, peut-être, car les deux premiers mouvements, pour le moins, seraient sans doute plus convaincants en tant que pièces pour instrument mélodique non accompagné. Pourtant, en dépit d'enchaînements et de cadences un peu abrupts, la musique ne manque ni de mérite ni de charme et est agréable à jouer dans l'ensemble. L'« Andante » initial est d'une élégante noblesse, et la virtuosité de l'« Allegro » suivant, quoique simplement conçue, est loin d'être déplaisante. La musique la plus substantielle se trouve cependant dans l'« Adagio » qui, comme les deux « Menuets » conclusifs, donnés « alternativement », n'est pas sans évoquer Bach. La main du maître se fait certainement sentir en outre dans les parties, intégralement notées, du premier « Menuet », qui présente une parenté avec un mouvement d'un concerto de Christoph Förster, compositeur de Merseburg contemporain de Bach ; quoi qu'il en soit, cette sonate est d'une qualité inégale et d'un degré de technicité variable. Il a été suggéré que l'accompagnement de clavecin avait pu être ajouté tardivement, peut-être par un élève de Bach.

On ne sait avec certitude dans quelle mesure Bach a pris part à la composition de la **Sonate en mi bémol majeur** pour flûte et clavecin obligé, BWV1031. Datant probablement du début ou du milieu des années 1730, cette musique d'une séduction immédiate pourrait bien avoir été écrite conjointement par Bach lui-même et l'un ou l'autre de ses deux fils aînés, peut-être Carl Philipp Emanuel. Ce qui ne fait cependant aucun doute, c'est la grande qualité de son écriture et son charme expressif. L'« Allegro moderato » initial est introduit par une délicieuse mélodie de huit mesures confiée au clavecin, puis la flûte entre à son tour et fait entendre le thème principal. L'écriture de la « Sicilienne » est gratifiante pour la flûte, sa substance musicale rappelant le premier mouvement de la sonate pour violon en ut mineur de Bach (BWV1017). L'« Allegro » fougueux, de forme binaire avec reprises, repose sur des échanges convaincants entre les deux parties aiguës, assurant à cette plaisante sonate une conclusion enlevée.

NICHOLAS ANDERSON © 2002

Traduction JOSÉE BÉGAUD

J.S. BACH Die Flötensonaten UND IHRE ZUORDNUNGEN

EINE DER AUFFALLENDSTEN Veränderungen in der Familie der Holzblasinstrumente während des mittleren bis späten Barocks war das allmähliche Verschwinden der Blockflöte und das Auftauchen der Querflöte. In Deutschland nahmen Quantz und in Frankreich Hotteterre starken Einfluss auf die Entwicklung der Flöte, aber auch andere Komponisten—wie beispielsweise Bach, Telemann, Blavet und Leclair—erkundeten anhand eines anspruchsvollen und äußerst einfallsreichen Repertoires ihr technisches Potential und ihre Ausdrucksmöglichkeiten. In den Opernorchestern jener Zeit, die die instrumentalen Entwicklungen gut widerspiegeln, gestanden Blockflöten der Querflöte allmählich mehr Raum zu, obgleich sie zur Lieferung spezieller Effekte in Reserve gehalten wurden. In seinen Weimarer Kantaten setzte Bach ausschließlich Blockflöten ein und führte die Querflöte erst in seinem zweiten Jahr in Leipzig in seine Kantaten ein. Danach erklingen Blockflöten nur selten, und fast nur dazu, der im Text enthaltenen Metaphorik, die oft pastoralen Charakter hatte, Farbe zu verleihen. Ungefähr nach dem Jahr 1725 wurden speziell für Blockflöte komponierte oder Blockflötenmusik enthaltende Werke immer seltener, und Händels halbes Dutzend Sonaten für Blockflöte und Generalbassinstrumente gehörte zusammen mit Bachs Cembalo-Konzert in F-Dur (BWV1057), das selbst eine Umarbeitung des 4. Brandenburgischen Konzertes war, zu den letzten bedeutenden Werken für dieses Instrument.

Die **Sonate in e-Moll** für Flöte und Basso continuo, BWV1034, ist wahrscheinlich ein Produkt aus Bachs frühen Leipziger Jahren. Bachs Manuskript dieses Stücks ging verloren, aber das früheste noch erhaltene Material stammt aus der Zeit um 1726. Dieses Werk, das vielleicht die erste von ihm komponierte Flötensonate ist, spielt auf das ältere Formschema der italienischen „Sonata da chiesa“ an. Die Eröffnung „Adagio ma non tanto“ enthält in einem einzelnen, nicht wiederholten Abschnitt eine ausgedehnte, hübsch gestaltete Melodie. Das dann folgende „Allegro“ zieht sein Interesse und seine Energie aus einer fortschreitenden Reihe von Arpeggios der Art, wie sie von venezianischen violinespielenden Komponisten bevorzugt wurde. Die Betonung in diesem Satz liegt auf Virtuosität, jedoch ist diese nie Selbstzweck. Die Melodie des lyrischen „Andante“ ist in einer fast ununterbrochenen Achtelnoten-Begleitung im Bass verankert, was wiederum auf eine starke Neigung zur italienischen Musik hinweist. Das mit vielen Motiven durchzogene Schlussallegro ist zweiteilig und wird durch eine einzelne Viertelnote im Bass eingeleitet. Wie der zweite Satz erfordert auch dieser technische Virtuosität.

Bachs **Sonate in A-Dur** für Flöte und obligates Cembalo, BWV1032, blieb in einem Leipziger Manuskript aus dem Jahr 1736 erhalten. Sie ist jedoch unvollständig, da ungefähr sechsundvierzig Schlusstakte des ersten Satzes vom Manuskript—welches auch das Konzert in c-Moll für zwei Cembali und Streicher (BWV1062) enthält—abgeschnitten wurden und danach verloren gingen. Mehrere Herausgeber rekonstruierten die fehlenden Takte; einer von ihnen war Alfred Dürr, dessen Lösung in der *Neuen Bach-Ausgabe* (VI, 3) enthalten ist. Bei diesem Vortrag lieferte Lisa Beznosiuk ihre eigene Lösung für den fehlenden Werkabschnitt. Formgebend bei ihrem Ansatz waren Vortragskriterien eher als rein musikologische Disziplin, und sie wurde nicht durch andere „Vervollständigungen“ beeinflusst, denn sie hat diese weder studiert noch jemals gespielt. Wie die Sonate in h-Moll ist auch dieses Stück stilistisch hoch entwickelt und technisch anspruchsvoll. Das „Vivace“ der Eröffnung wird durch ein achttaktiges Cembalo-Solo eingeführt, dessen thematische Idee später eng mit dem Flötenmaterial verknüpft wird. Der zweite Satz, der die Bezeichnung „Largo e dolce“ trägt, ist, wenn er auch vielleicht ein wenig trocken klingt, eine gleichmäßig aufrechterhaltene dreistimmige Komposition, in der die einzelnen Stimmen einander ausdrucksvoll imitieren und gut aufeinander abgestimmt sind. Das lebhafte Schlussallegro bildet den Mittelpunkt der Sonate. Das vom Cembalo vorgestellte Thema wird von der Flöte wieder aufgenommen und

mit strahlender Energie entwickelt. Die Bedeutung der drei Stimmen bleibt fortwährend gleich stark, und die intensive Aktivität führt die Flöte endlich hinauf bis zum hohen E, und ihr Abstieg von diesem Gipfel bringt den Satz zu einem erfrischenden Abschluss.

Bachs Autograph des **Solo pour la Flûte traversière**, BWV1013, ging verloren, aber das Werk blieb in einem einzelnen Manuskript aus den Jahren um 1722/3, der Zeit, in der er aus Cöthen nach Leipzig zog, erhalten. Die Musik müsste also zu diesem Zeitabschnitt gehören. Die „Partita" war zwar nicht die früheste für Soloflöte komponierte Musik—Hotteterre hatte in Paris dieses Gebiet bereits erkundet—aber sie war eventuell die erste ihrer Art in Deutschland. Telemanns zwölf „Fantaisies" erschienen erst zehn Jahre später, und C. Ph. E. Bachs unbegleitete Sonate erschien natürlich noch viel später. Bachs viersätzige Tanzsuite ist bemerkenswert aufgrund ihrer sanft ausdrucksvollen Flexion und ihrer anmutigen Gesten. Die eröffnende „Allemande" hat viel vom freien, improvisatorischen Charakters eines Präludiums, während die „Corrente" rhythmisch enger mit dem Tanz verbunden ist. Die „Sarabande" besitzt eine breite Ausdrucksskala und bildet vielleicht ein hervorragendes Beispiel für Bachs Fähigkeit, mit den knappsten nstrumentalmitteln das zu schaffen, was Alfred Einstein „zarte, melodische Kompositionskunst" nennt. Die „Bourrée Angloise" ist der tanzähnlichste aller vier Sätze und bringt die „Partita" zu einem beschwingten Abschluss.

Die **Triosonate in G-Dur**, BWV1039, ist eines von nur zwei derartigen Trios mit Flöte, für die Bachs Urheberschaft unbestritten ist—die andere ist die zum *Musikalischen Opfer* (BWV1079) gehörende. Das vorliegende Werk für zwei Flöten und Basso continuo lieferte Bach das Material für seine Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo in G-Dur (BWV1027). Die erhalten gebliebene Handschrift des letzteren Werkes deutet auf ein Entstehungsdatum von zirka 1740 hin, aber, obwohl die Triosonate mit Flöten eventuell zur selben Periode gehören mag, stammt auch dieses Werk möglicherweise aus einer früheren Version, die vielleicht für zwei Violinen konzipiert war. Wie der Bachwissenschaftler Christoph Wolff richtig bemerkte, sollte man keine der beiden Fassungen lediglich als Arrangement, sondern eher als verschiedene Mittel zum Ausdruck derselben Idee betrachten. Der erste Satz ist ein lyrisches „Adagio", dessen arienähnliche Melodie sofort reizvoll wirkt. Das „Allegro ma non presto" ist ein fugenartiges Stück, das den Hörer aufgrund seines Hauptthemas engagiert, welches auf verschiedene Weisen und mit großer Virtuosität behandelt wird. Das kurze „Adagio e piano" ist auf wehmütige Weise expressiv und liefert einen wirkungsvollen Kontrast zum kraftvollen „Presto", dessen dreistimmige fugale Exposition kompliziert und belebend ist.

Die **Sonate in h-Moll**, BWV1030, kann gemeinsam mit der Orchestersuite in derselben Tonart als repräsentativ für Bachs größten Beitrag zur Querflötenliteratur gelten. In einer früheren Version (um 1729–1736) war dieses Werk in g-Moll verfasst; es blieb jedoch lediglich der Cembalopart erhalten, was Bachs Wahl des Partnerinstruments in Zweifel zieht. Obwohl der Part in dieser Version manchmal von einer Oboe übernommen wird, gibt es keinen schlüssigen Beweis für diese Vermutung. Die Version in h-Moll für Flöte und obligates Cembalo blieb in einer Handschrift aus Bachs mittleren Leipziger Jahren erhalten (ca.1736). Sie ist die ausgedehnteste und ehrgeizigste aller seiner Flötensonaten und beeindruckt durch die Freiheit, die dem Tastatur-Part in der thematisch wechselvollen Eröffnung gewährt wird. Die kontrapunktische Struktur wird mittels Bachs herrlich einfallsreicher Technik durch das gesamte Werk hindurch aufrechterhalten, und zugleich nimmt er unsere Aufmerksamkeit durch eine geistig disziplinierte Organisation von Ideen gefangen. Das „Largo e dolce" in D-Dur hat den Rhythmus eines *siciliano*, dessen Melodie fast vollständig von der Flöte getragen wird. Vom Blickpunkt des Ausdrucks her deutet dieser Satz auf den norddeutschen empfindsamen Stil hin, wie er von Bachs älteren Söhnen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel kultiviert wurde. Der Schlusssatz ist in zwei klar abgegrenzte Abschnitte aufgeteilt: eine Fuge mit der Bezeichnung „Presto" und eine *Gigue*. Dieses für Bachs Musik

ungewöhnliche Schema liefert nicht nur zusätzliche Abwechslung, sondern bestätigt die Virtuosität und den Ideenreichtum, die für die gesamte Sonate charakteristisch sind.

Bach schrieb die **Sonate in E-Dur** für Flöte und Basso continuo, BWV1035, während des letzten Jahrzehnts seines Lebens. Eine Kopie aus dem neunzehnten Jahrhundert—es blieb keine Handschrift erhalten—lässt vermuten, dass das Stück 1741 verfasst wurde, als Bach auf Bitte Michael Gabriel Fredersdorfs, des Kammerherrn von Friedrich II, der wie sein Arbeitgeber ein begeisterter Amateurflötist war, den ersten seiner beiden Berlinbesuche unternahm. Das Werk beginnt mit einem „Adagio ma non tanto" dessen ausdrucksvolle Sprache an die sensiblen Flexionen des norddeutschen Empfindsamer Stils erinnert. Das lebhafte „Allegro", das dann folgt, wird zweiteilig und geradlinig durchgeführt. Das „Siciliano" in cis-Moll ist ein subtileres Musikstück, dessen Anfangsmelodie ihr Echo in der Basslinie mit einer Reihe fesselnder harmonischer Progressionen findet. Das abschließende „Allegro assai" wird durch ein verspieltes Flötenthema eingeleitet. Dies wird kurz unterbrochen, während der Bass die Phrase allein in einem Gewirr von Sechzehntelnoten zu Ende führt. Die Flöte nimmt sodann die Melodie wieder auf und behauptet bis zum Schluss ihre Vorherrschaft.

Wie die Sonaten in Es-Dur (BWV1031) und C-Dur (BWV1033) ist auch die **Sonate in g-Moll**, BWV1020, wahrscheinlich nicht vollständig aus Bachs Feder geflossen—wenn er überhaupt Anteil an ihrer Komposition hatte. Die ungleiche Partnerschaft von Flöte und obligatem Cembalo und die galanten Gesten, die besonders in den schnellen Sätzen auftreten, erinnern nicht nur an die Sonate in Es-Dur (BWV1031), die gut als Vorlage gedient haben mag, sondern auch an die Flötensonaten von Quantz und anderen Berliner Komponisten. In stilistischer Hinsicht ist sie die am wenigsten „Bach-ähnliche" der drei Sonaten mit umstrittener Urheberschaft, und der gegenwärtige Konsens tendiert zur Nennung C. Ph. E. Bachs als ihres Komponisten. Eines der drei noch erhaltenen Manuskripte ist in seiner Handschrift verfasst, während die anderen beiden einfach an ihrem Kopf den Namen „Bach" tragen. Es bestehen weitere Zweifel bezüglich der geplanten Instrumentierung für die g-Moll-Sonate. Die Quellen fordern Violine und Cembalo, doch führte das Fehlen von Doppelgriffen Musiker dazu, das Werk als für Flöte konzipiert zu betrachten. Aufgrund der Tonart, des Tonumfangs und der offensichtlichen Ähnlichkeiten zwischen diesem Stück und C. Ph. E. Bachs authentischer Oboensonate in g-Moll (H566/Wq135) könnte dieses Stück ebensogut für Oboe geschrieben worden sein.

Die **Sonate in C-Dur** für Flöte und Basso continuo, BWV1033, blieb in einem Manuskript in der Handschrift von C. Ph. E. Bach erhalten, das vom Beginn der 1730er Jahre stammt, und in welchem er das Stück seinem Vater zuschreibt. Die Ursprünge der Sonate sind obskur und disparat—vielleicht, weil zumindest ihre letzten beiden Sätze wahrscheinlich überzeugender als Stücke für Solo-Melodieinstrument wirken würden. Und doch mangelt es der Musik trotz sequenzieller und kadenzieller Ungeschliffenheiten nicht an Vorzügen oder Reiz, und im großen Ganzen ist ihr Vortrag für den Musiker befriedigend. Das eröffnende „Andante" ist von wohlgestalteter Vornehmheit, und das folgende „Allegro" weist eine höchst angenehme, wenn auch ziemlich schlicht konzipierte Virtuosität auf. Die Musik des „Adagio" besitzt jedoch die reichste Substanz, und wie den abschließenden, „alternativement" zu spielenden „Menuets" mangelt es auch ihr nicht an Bachschem Charakter. Bachs Hand ist gewiss auch in den voll ausgeschriebenen Instrumentalstimmen des ersten Menuets zu spüren, das eine Verwandtschaft zu einem Konzertsatz von Bachs Merseburger Zeitgenossen Christoph Förster aufweist; aber—wie dem auch sei—die Qualität der Sonate ist uneben und ihre Technik uneinheitlich. Man vermutete, dass die Cembalobegleitung später vielleicht durch einen Schüler Bachs hinzugefügt wurde.

Ob die **Sonate in Es-Dur** für Flöte und obligates Cembalo, BWV1031, Bach zugeordnet werden kann, und in welchem Maße, bleibt weiterhin umstritten. Diese unmittelbar reizvolle

Musik, die wahrscheinlich aus der Zeit vom Beginn bis zur Mitte der 1730er Jahre stammt, mag gut eine Gemeinschaftsarbeit von Bach selbst und einem seiner beiden älteren Söhne (vielleicht Carl Philipp Emanuel) sein. Die hohe Qualität ihrer handwerklichen Kunst und ihr ausdrucksvoller Reiz sind jedoch unbestritten. Das eröffnende „Allegro moderato“ wird durch eine entzückende, vom Cembalo gespielte achttaktige Melodie eingeleitet, nach welcher die Flöte mit dem Hauptthema einsetzt. Das „Siciliano“ wurde auf lohnende Weise für die Flöte komponiert, und seine musikalische Substanz erinnert an den ersten Satz von Bachs Violinsonate in c-Moll (BWV1017). Im geistvollen, zweiteiligen „Allegro“ mit seinen wiederholten Abschnitten gibt es ein wirkungsvolles Wechselspiel zwischen den beiden Oberstimmen, das diese das Ohr erfreuende Sonate zu einem lebhaften Abschluss bringt.

NICHOLAS ANDERSON © 2002
Übersetzung ATLAS TRANSLATIONS